

# **Die Ausdruckskraft der Körper. Natürlichkeit und Physiognomie in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit**

---

MARKUS RHEINDORF

Körper und Zwischenkriegszeit: Mit diesem Begriffspaar verbindet sich dank neuerer kulturwissenschaftlicher Studien immer häufiger ein Bewusstsein für die weitreichenden Veränderungen, die durch zahlreiche Projekte zur Reformierung und Erneuerung der Körperfunktionen in den Jahren nach 1918 die Gesellschaft erfassten. Neben den bekannteren und wohl zugänglicheren sozialen Praxen und ihren Diskursen, wie etwa die der FKK- und Lebensreformbewegung, waren abstraktere, weniger populäre Diskurse gleichermaßen von diesem Strom neuer Körperlösungen erfasst. Als ein solcher Diskurs, der den Körper in der Zwischenkriegszeit nicht minder in sein Zentrum rücken sollte, erscheint die deutschsprachige Filmtheorie. Körper und Film – genauer gesagt: Körper im Film – wurden in den filmtheoretischen Arbeiten dieser Zeit die Grundbedingung für die Vision von Film als einem „Esperanto des Auges“.

Die folgenden Seiten verfolgen die Spur dieser Konzeption in den Arbeiten von Belá Balázs und Siegfried Kracauer. Diese beiden Theoretiker wurden aufgrund ihrer Prominenz ausgewählt: Einerseits sind ihre Arbeiten in einigen neueren Auflagen gut zugänglich, andererseits wurden sie auch in der neueren Fachgeschichte eingehend behandelt. Gerade dieser Aspekt macht es aber notwendig, sich punktuell mit der Geschichtsschreibung der Filmtheorie auseinanderzusetzen und aus einer kulturwissenschaftlichen, kontextualistischen Perspektive zu intervenieren.

## Vorbemerkungen zur Geschichte der Filmtheorie

Dass der Film in seiner ästhetischen und sozialen Wirklichkeit eine einschneidende Veränderung der modernen Gesellschaft bedeutete, darüber war man sich in der frühen Filmtheorie weitgehend einig. Uneins waren sich die an den frühen Kinodebatten Beteiligten jedoch in der Frage, ob diese Veränderung eine zum Schlechten sei oder ob der Film die Gesellschaft nicht doch zum Guten verändern könne. In den letzten beiden Jahrzehnten haben Helmut Diederichs (1986a, 1986b, 1996, 2004), Jörg Schweinitz (1992) und andere die Protagonisten dieser Debatten vor 1914 und ihre Positionen ausführlich dargestellt. In dieser häufig als „Prolog“ (Diederichs 2004, Schweinitz 1992) oder „Frühgeschichte“ (Diederichs 1996) der Filmtheorie bezeichneten Phase waren die Positionen, die in der Diskussion um die Legitimität des Films bezogen werden konnten, relativ eindeutig gegeben: Man war entweder Kinogegner oder Kinobefürworter.

Es waren vor allem die Überlegungen derer, die das Kino nicht kategorisch ablehnten, die für den weiteren Verlauf der Filmtheorie von Bedeutung werden sollten. Innerhalb dieser äußerst heterogenen Gruppe bestanden große Differenzen bezüglich der Frage, welcher Aspekt des Films entscheidend für seine Rolle in der Gesellschaft und was genau seine „Mission“ sein würde. Während einige den Kunstcharakter des neuen Mediums hervor hoben, betonten andere seine Möglichkeiten, die menschliche Wirklichkeit zu offenbaren und somit auch zu verändern. In diesen beiden Denkrichtungen lassen sich ansatzweise bereits jene „Lager“ erkennen, die in der Fachgeschichte als die wesentlichen Paradigmen der Filmtheorie vor ihrem strukturalistischen Wandel Ende der 60er Jahre gelten: formästhetische bzw. formalistische Theorien einerseits und realistische Theorien andererseits (vgl. Andrew 1976).<sup>1</sup>

---

1 Diese vereinfachende Gegenüberstellung wurde bereits für die frühen Kinodebatten anhand theoretischer Grundannahmen differenziert (vgl. Diederichs 2004: 12). Damit kann zwar einerseits die Homogenisierung unterschiedlicher Ansätze vermieden werden, andererseits bleibt auch in dieser Perspektive der als grundlegend geltende Antagonismus von Formalismus und Realismus unangetastet. In dem Maße, in dem diese Gegensätzlichkeit das wesentliche Erklärungs- und Beschreibungsmuster für nahezu jeden Beitrag zur Fachgeschichte bildet, bleiben auch wesentliche Züge der frühen Filmtheorie, die beiden „Lagern“ gemeinsam waren – wie etwa die politische „Engagiertheit“ der frühen Filmtheorie oder die in der Begrifflichkeit der „Filmsprache“ kristallisierte konzeptuelle Annäherung von Film und Sprache – vernachlässigt oder gar unerkannt (vgl. Rheindorf 2004).

In der Fachgeschichte der Filmtheorie werden die widersprüchlichen Positionen der frühen Filmtheorie aber auch gerne zu einer historisch eindeutigen Entwicklung zusammengefügt, wie dies etwa in Diederichs' unterschiedlichen Versionen eines „Phasen-Modells“ der Frühgeschichte der Filmtheorie geschieht. So werden etwa alle der insgesamt neun Phasen, die Diederichs (2004) unterscheidet, in eine klare historische Abfolge zueinander gebracht, ohne dass der Autor auf die Problematik ihrer keineswegs klaren Übergänge eingeht. Was diese Methode der Geschichtsschreibung an Anschaulichkeit gewinnt, verliert sie an historischer Genauigkeit und materieller Komplexität. Sie verliert das Bewusstsein für die charakteristische Widersprüchlichkeit der frühen Filmpublizistik.

Die Positionen, an denen die einzelnen Phasen festgemacht werden, existieren nämlich nicht nur zeitgleich im Sinne kontemporärer Verbreitung, sondern werden häufig auch von derselben Person vertreten, nicht selten sogar in ein und derselben Publikation. Zweifelsohne stellt Diederichs' Darstellung dieses Wirrwarrs von Meinungen und Gegenmeinungen einen wichtigen Schritt für die Geschichtsschreibung der Filmtheorie dar. Zudem vermeidet es Diederichs wohlweislich, die „Stufen“ der filmtheoretischen Entwicklung mit Jahreszahlen zu versehen und somit den Eindruck, es handle sich hier um klar abgrenzbare Entwicklungsstadien, zu bestätigen. Dennoch behält diese Art Modell immer den Beigeschmack einer teleologischen Sichtweise. Und so ist in dieser Perspektive dann auch – statt von der Überschneidung theoretischer Positionen und ihren Widersprüchen – von historischer Kontinuität die Rede, wenn etwa Balázs in seinem Filmbuch von 1924 *Topoi* und Positionen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg reartikuliert (vgl. Diederichs 2001: 142).

Keineswegs soll an dieser Stelle dem gegen die herkömmliche Geschichtsschreibung der Filmtheorie gerichteten Argument, Balázs' erstes Filmbuch sei nicht als „singuläres Geniestück“ zu sehen, sondern im Kontext der ihm vorgelagerten Kinodebatten zu lesen (ebd.), widersprochen werden. Im Gegenteil: Erst durch die auf diesem Weg eröffnete Perspektive auf die diskursiven Zusammenhänge der Filmtheorie der Weimarer Zeit mit der Vorkriegs-Filmpublizistik wird es möglich, die spezifischen Brüche im Verlauf dieser Tradition aufzuzeigen. Auf dieser Erkenntnis aufbauend werde ich im Weiteren darlegen, dass sich diese Veränderungen im Diskurs einer ästhetischen, d.h. medienimmanenter Theorie des Films nicht ausschließlich auf den rein akademischen Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Möglichkeiten des Films zurückführen lassen, sondern durch ihren kulturellen, historisch spezifischen Kontext bedingt sind.

Nun ist die Vorstellung, die „Entwicklung“ der Filmtheorie sei immer schon durch technische Innovationen des Mediums selbst oder durch die Wandlungen der internationalen Filmproduktion beeinflusst, stimuliert oder sogar bestimmt gewesen, in der Fachgeschichte nichts Neues. Im Gegensatz zu dieser Sichtweise möchte ich die frühe Geschichte der Filmtheorie auf einer anderen Ebene in ihren Kontext eingebettet sehen. Anstatt die Geschichte der Theorie einzig aus der Geschichte des Mediums oder der Biografie ihrer Vertreter abzuleiten, gilt es, die diskursive Formation der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit im Sinne einer Theorie der Artikulation (vgl. Grossberg 1997) als durch ihren kulturell-historischen Kontext ermöglicht und eingeschränkt zu verstehen. Es ist somit nicht länger nur nach den Filmen zu fragen, welche eine neue Sicht des Mediums ermöglichen, sondern auch nach den gesellschaftlichen Veränderungen, die manche Sichtweisen – genauer gesagt: ihre Artikulation im Diskurs – nach dem Ersten Weltkrieg ermöglichen, während sie andere versperrten.

Wie die Darstellung des Körpers in den deutschsprachigen Massenmedien und Künsten um 1918, so ist demnach auch die kritische und theoretische Reflexion derselben von den Traumata gekennzeichnet, die die Gesellschaft durch den Ersten Weltkrieg erlitten hat. Gerade im Fall der Filmtheorie ist eine solche Einschreibung der Problematisierung des Körpers auf zweifachem Wege zu erkennen: Einerseits ist diese direkt durch ihren kulturellen Kontext ermöglicht *und* eingeschränkt, andererseits ist sie aber auch indirekt durch die Veränderung ihres Objekts, also des Mediums Film in Form der Produktion der internationalen Filmindustrie beeinflusst.<sup>2</sup>

## **Das Spiel der Körper**

Keiner deutschsprachigen Filmtheorie der Weimarer Zeit wird in der Fachgeschichte so viel Bedeutung zugemessen wie der von Béla Balázs. Balázs' Biographie spiegelt, wie Hanno Loewy es formuliert hat, „die Widersprüche der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, die Aufbrüche der Moderne und die Phantasien einer neuen Romantik [...] in einer nicht nur exemplarischen, sondern geradezu abenteuerlich verdichteten Weise“ (Loewy 2001: 173). Trotz ihres „exemplarischen“ Charakters war

---

2 In vielleicht noch deutlicherem Maße als gegenwärtig ist die filmtheoretische Reflexion in ihren ersten Jahrzehnten vom Auftreten vereinzelter konkreter filmischer Phänomene geprägt – man denke nur an all jene Positionen, die sich ausschließlich auf die Filme Chaplins oder das Schauspiel Asta Nielsens als Beweis berufen konnten (vgl. Balázs 1924: 107-111).

Balázs' Suche nach dem Wesen des Films sehr spezifisch: geprägt von der Erfahrung einer Generation jüdischer Intellektueller aus dem assimilierten Bürgertum, die im Ungarn der Jahrhundertwende versuchten, durch kulturelles und politisches Engagement in der Gesellschaft aufzugehen und sich zugleich von ihr ausgeschlossen fanden. Den Ersten Weltkrieg erlebte Balász als ekstatischen Aufbruch, ebenso wie die Revolution und Rätediktatur wenige Jahre später, deren katastrophales Scheitern ihn 1919 ins Exil nach Wien treibt. Dort übernimmt er 1922 die Filmkritik-Spalte der neu gegründeten Wiener Tageszeitung *Der Tag*, für die er einige hundert Kritiken schreibt.

Balázs' Zugang zur Theorie – gekennzeichnet von einer rastlosen Suche oder „Wanderung“ (ebd.: 174) – bleibt stets assoziativ und essayistisch. Am prägnantesten formuliert finden sich seine theoretischen Überlegungen aus der Zwischenkriegszeit in seinen beiden ersten Filmbüchern, *Der sichtbare Mensch* (1924) und *Der Geist des Films* (1930). Die erste dieser Arbeiten entsteht während der Wiener Emigrationsjahre Balázs' und wurde in der traditionellen Fachgeschichte als eine der ersten Filmtheorien – wenn nicht gar die erste überhaupt – gesehen. Erst in neueren Arbeiten kam man dazu, Balázs' erste Arbeiten zur so genannten Schauspielertheorie des Films<sup>3</sup> zu rechnen (vgl. Diederichs 2004: 127). Diese Zuordnung basiert auf der Erkenntnis, dass die Filmpublizistik vor dem Ersten Weltkrieg bereits die wichtigsten Merkmale seiner Theorie vorweggenommen hatte (vgl. Diederichs 2001: 139).

Es scheint wenig verwunderlich, dass sich Diederichs angesichts dieser erstaunlichen Zahl von Vorwegnahmen genötigt sieht, dem Eindruck, Balázs habe in *Der sichtbare Mensch* nichts Originelles oder Neues gebracht, entschieden zu widersprechen. Diesem Einspruch Diederichs' gegen seine eigene Argumentationslinie mangelt es jedoch an der notwendigen Beweisführung: Es bleibt bei der ungesicherten Feststellung, Balázs habe eine „umfassende, schlüssige und geschlossene, materialreich abgesicherte ästhetische Theorie des Stummfilms der Prä-Eisenstein-Ära“ geliefert (ebd.: 142). Ich möchte dieser Umschreibung, die zwar einige Leistungen von Balázs' erstem Filmbuch benennt, aber

---

3 Als Anfangspunkt dieser den Schauspieler betonenden Strömung in der Filmtheorie gilt Herbert Tannenbaums Broschüre von 1912 *Kino und Theater*. Für die Schauspielertheorie findet die Filmkunst noch vor der Kamera statt. Nach dem Weltkrieg waren es vor allem Walter Bloem und Balázs, die die Schauspielertheorie des Films vorantrieben. Bloem prägte in seinem Buch *Seele des Lichtspiels* den Leitsatz, Kino sei „Gefühl durch Geste“. Als Gefühlskunst und damit Seelenkunst stehe das Lichtspiel im Gegensatz zur Gedankenkunst der Bühne (vgl. Diederichs 2001: 127).

für sich genommen das Neue und historisch Spezifische dieser Theorie keineswegs greifbar macht, einige Überlegungen zur Seite stellen.

Zunächst gilt es zu erkennen, dass die Filmtheorie der Zwischenkriegszeit in der Betonung des Körpers weit über die frühe Schauspielertheorie hinausgeht. Es ist nicht mehr so sehr vom Schauspieler selbst die Rede als von seinem Körper, wenn Balázs mittels der von Goethe und Lavater übernommenen Begrifflichkeit der Physiognomik zunehmend vom Konkreten abstrahiert. Zwar ist die Körperlichkeit des Schauspiels Asta Nielsens ein wichtiger Ausgangspunkt für Balázs' Überlegungen – eine weitere Gemeinsamkeit mit der Vorkriegs-Filmpublizistik –, doch die konkrete Instanz dieses Körpers ist in Balázs' mystisch-magischen Evokationen schnell überwunden. Das „Geheimnis ihres mimischen Dialogs“ gerät zum „Filmgeheimnis“ überhaupt (Balázs 1924: 108). In den Abstraktionsschritten, die folgen, liegt das eigentlich Neue und Bemerkenswerte, das durch den Kontext der Weimarer Zeit ermöglichte dieser Theorie des Films als einer Körperkunst mit dem Potential, die Welt zu verändern.

Erst über den Begriff der Physiognomie wird es Balázs möglich, das *Gesicht* im Sinne einer Ausdrucksfläche synonym mit dem Körper des Schauspielers, des „sichtbaren Menschen“, zu denken. Denn der Schauspieler, der nicht spricht, so Balázs, „wird in seinem ganzen Körper zu einer homogenen Ausdrucksfläche“ (ebd.: 39). Im Unterschied zum sprechenden Schauspieler habe der Filmschauspieler andere Mienen und andere Gebärden: Während der Körper des ersten nur „den Rest“ ausdrückt und eine „Drangabe“ zum eigentlichen bedeutungstragenden Element, dem Wort, darstellt, ist der Körper des letzteren „ein eigener Ausdruck einer eigenen Seele und darum ein eigenes Material einer eigenen Kunst“ (ebd.: 33). Im Gegensatz zum Wort erscheint dieser Ausdruck „nicht in der rationellen Dimension der Begriffe“ (ebd.: 34), sondern als der irrationale Ausdruck der sonst von Begriffen beherrschten Seele: die unmittelbare Körperwerdung des Geistes.

Die gegenwärtige „Herrschaft der Begriffe“, so Balázs im Zuge des Versuches, eine historische Perspektive zu entwickeln, sei erst durch die Buchdruckerkunst möglich geworden. Diese habe mit der Zeit das Gesicht der Menschen „unleserlich“ gemacht und das Wort zur Hauptbrücke zwischen den Menschen werden lassen. Damit hat das Wort die Seele in sich „gesammelt und kristallisiert“, der „Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer“ (ebd.: 17). Die tatsächliche Ausdrucksfläche habe sich auf das Gesicht reduziert, welches als „kleiner, unbefohfener, in die Höhe gestreckter Semaphor“ der Seele aber nicht zu größerer Sichtbarkeit verhelfen könne (ebd.). Doch mit dem Film sei nun eine andere Maschine dabei, der Kultur eine neue „Wendung zum

Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben“ (ebd.: 16). Mit diesem Modell einer „anthropomorphen Poetik“ schloss sich Balázs einer zu dieser Zeit gängigen Kunstauffassung an, für die der Körper als Ausdrucksmodell zentral geworden war (vgl. Koch 1986).

Hat Balázs mit der Kategorie des Gesichts erst einmal das konkrete Gesicht hinter sich gelassen, es auf den Körper als Gesamtheit ausge-dehnt und die Physiognomie zu einem Naturprinzip erklärt, führt ihn dies folgerichtig dazu, vom „Gesicht der Dinge“ zu sprechen. Denn Physiognomie und somit Ausdruckskraft besitzt nunmehr nicht allein der Mensch, sondern auch das Tier, die Dingwelt, ja die gesamte Schöpfung überhaupt. Und weil das Konzept des „Ausdrucks“ selbst für einen der Sprache kritisch gegenüberstehenden Theoretiker wie Balázs unweigerlich mit Sprache und dem Akt des Sprechens assoziiert ist, kann man in *Der sichtbare Mensch* davon lesen, dass die Dinge durch den Film „zu den Menschen“ sprechen (Balázs 1924: 59).

Gleichzeitig wird über die Idee, die Dinge hätten ein Gesicht, aber auch eine Art Solidarität der nicht lebendigen Umwelt mit dem Menschen und umgekehrt heraufbeschworen, die den entfremdeten Menschen wieder mit seiner Umwelt in Einklang bringen soll. Man meint, Balázs, den Märchenautor, zu erkennen, wenn Balázs, der Filmtheoretiker, in diesem Zusammenhang dem Filmkünstler rät, sich an der kindlichen Erfahrung der „lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben“ (ebd.) zu orientieren, um die Ahnung dessen wieder zu erlangen, was er später als „verlorene[s] Paradies“ (ebd.: 77) benennt:

„Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer [...]. Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt“ (ebd.: 59).

In der Möglichkeit, die latente Physiognomie der Dinge für alle deutlich zu machen, erkennt Balázs die einzigartige Berufung des Films. Denn die Dinge trügen meistens, so Balázs weiter, den Schleier oder Nebel einer „gewohnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung“ vor dem Gesicht. Wie einen Star vor unseren Augen, so könne der Film diesen Nebel durchstechen und uns plötzlich ein ungewohntes Bild der Natur sehen lassen: „das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen“ (ebd.: 49).

Kaum merkbar wird in derselben konzeptuellen Bewegung, die den Dingen mit einem Gesicht auch eine Sprache gibt, außerdem eine Reduktion des Menschlichen, genauer gesagt: der menschlichen Aus-

drucks- und Sprachfähigkeit, als etwas Einzigartigem bewirkt. Seiner Besonderheit beraubt, wird der Mensch eines der Dinge, von denen er sich umgeben findet. In seiner Ausdrucksfähigkeit ist er ihnen sogar unterlegen, da er durch seine Abhängigkeit vom Wort verlernt hat, sich mit seinem Körper auszudrücken. Erst der Film werde den unter Worten und Begriffen verschütteten Menschen wieder lehren, die Sprache der Dinge zu sprechen.<sup>4</sup> Diese Dinge aber – das ist auch Balázs trotz aller Rhetorik um die „beredte Natur“ gezwungenen einzustehen – sind im eigentlichen Sinne stumm. Während die „stummen Dinge“ in der Welt des sprechenden Menschen viel lebloser und unbedeutender als der Mensch seien, sieht Balázs diesen „Valeurunterschied“ im Film aufgehoben:

„Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel“ (ebd.: 32).

Der Film, so Balázs, verleiht den Dingen die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Gesichts und gleichzeitig dem menschlichen Körper die Natürlichkeit der unbewussten Natur. Das Fehlen der menschlichen Sprache wird Balázs’ Filmtheorie somit zur notwendigen Bedingung ihres visionären Verständnisses vom Film.

Doch kaum hat Balázs Sprache im Sinne von begrifflicher Ausdrucksfähigkeit als Differenzierungskriterium zwischen Mensch und der gesamten Natur abgeschafft, führt er sie als christlich-mythologische Chiffre wieder ein. Dazwischen liegt der konzeptuell notwendige Schritt, Film als neue „Menschheitssprache“ zu denken. Die ganze Menschheit, so Balázs, sei bereits dabei, diese allen Völkern der Erde verständliche Sprache zu erlernen. Da der Mensch dieser Sprache früher schon einmal fähig gewesen sei, ist dieses „neu Lernen“ aber auch ein „Erinnern“ an etwas, das keinesfalls mit dem „Wortersatz der Taubstummensprache“ verwechselt werden dürfe:

---

4 Tatsächlich lässt Balázs kein anderes Mittel für die Versöhnung des Menschen mit seiner Umwelt zu. Neben der Musik lehnt Balázs auch einige jener neuen Formen der Körperfunktion ab, von denen man sich in der Weimarer Zeit viel erhoffte. So bleibt der Tanz für ihn „umrahmte, vom Leben abgesonderte Kunst“ (Balázs 1924: 20), und auch der Sport, auf den man sich mit „heiliger Begeisterung“ geworfen habe, sei der Aufgabe nicht gewachsen: „[D]er Sport kann den Körper gesund und schön machen, bereit macht er ihn nicht. Denn es sind doch immer nur die animalischen Qualitäten, die er steigert. Er macht ihn nicht zum empfindlichen Medium der Seele, nicht zum nervösen Spiegel, der jede Seelenregung zeigt“ (ebd.: 19).

„Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte [...]. Er denkt keine Worte, deren Silben er [...] in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortlos, sichtbar“ (ebd.: 16).

Dass der Film in diesem Sinne ein völkerverständigendes „Esperanto des Auges“ sein könne und daher auch müsse, ist eine frühe filmtheoretische Utopie, die nicht nur die Schriften Béla Balázs’ durchzieht. Mit Siegfried Kracauer hat sie einen ihrer leidenschaftlichsten Proponenten aus dem „Lager“ jener Theorien, die in der Fachgeschichte als realistische Filmtheorien gehandelt werden. Ausgehend von Balázs’ in der Zwischenkriegszeit bereits ausformulierten theoretischen Positionen, denen Kracauers noch weitgehend unsystematische Überlegungen zum Film gegenüberstehen, lassen sich die frühen Theorieansätze des letzteren entgegen dem konventionellen fachgeschichtlichen Verständnis seiner Haltung als einem „naiven Realismus“ lesen und im Hinblick auf mögliche Affinitäten mit Balázs’ Theorie untersuchen.<sup>5</sup> Damit ist es möglich nachzuzeichnen, wie im diskursiven Feld der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit spezifische gesellschafts- und ideologiekritische Momente, aber auch gesellschafts- und kulturpolitische Projekte miteinander verbunden und durch ein neues Verständnis von Körperlichkeit artikuliert werden konnten.

## Ein Evangelium des Films

Balázs’ Überzeugung, die durch den Film gewonnene neue Sprache der Körper sei koinzident mit einer bereits verlorenen Sprache, weist in zweifacher Hinsicht auf den christlichen Mythos einer prälapsalen Sprache hin. Zum einen ist diese Ursprache gleichbedeutend mit jener Fähigkeit, die Dinge bei ihrem wahren Namen zu nennen, die Adam mit der Vertreibung aus dem Paradies genommen wurde – ihr Verlust kann somit als Zeichen des Sündenfalls gelten. Andererseits impliziert die Idee einer „neuen ursprünglichen“ Menschheitssprache aber auch eine

---

5 Im Falle Kracauers wird das Ziel, Film zu einer Universalssprache werden zu lassen, nach 1928 besonders deutlich. Kracauer, in dieser Zeit vorwiegend als Rezensent und Kritiker tätig, macht seine diesbezüglichen Hoffnungen an den Filmen René Clairs und Buster Keatons, vor allem aber an den Filmen Charly Chaplins fest (vgl. Rheindorf 2004).

Umkehr der göttlichen Strafe für den beim Turmbau zu Babel manifest gewordenen menschlichen Hochmut. Mit dem Motiv der „Verwirrung der Sprachen“ und der daraus resultierenden Unverständlichkeit der „Völker“ wiederholt das Gleichnis vom Turmbau die Dramaturgie des Sündenfalls und seiner Bestrafung.

Die Schlüsse, die sich aus dieser Analogie ziehen lassen, sind verlockend. Doch es wäre zu vereinfachend und deterministisch, Balázs’ Artikulation eines neuen Körperverständnisses mit der Sehnsucht nach einer neuen Ursprache als notwendige Konsequenz seiner rückblickenden Erfahrung des Ersten Weltkriegs, insbesondere des anfänglichen Enthusiasmus für diesen zu erklären. Statt einer notwendigen Korrespondenz einer einzelnen Position im Diskurs mit einer Einzelbiographie gilt es vielmehr, die gesellschaftliche Erfahrung des Weltkriegs als eine erdrückende Schuld, eine Sünde des Menschen wider die Natur und Gott, als eine ermöglichte Bedingung für diese keineswegs singuläre Position im filmtheoretischen Diskurs zu sehen.

Wie klar Balázs selbst diese Zusammenhänge herstellt und wie widersprüchlich ihm sein Evangelium des Films *qua* Theorie unterdessen gerät, ist leicht gezeigt. Bereits eingangs schreibt Balázs in *Der sichtbare Mensch*, der Film arbeite mit „neuen Urformen der Menschlichkeit“ (Balázs 1924: 14). Es wirkt paradox, wenn er einige Seiten später die „glückliche Zeit“, in der die Seele noch „unmittelbar zum Körper“ wurde, gleich zweifach verortet: einmal historisch, vor der Erfindung des Buchdrucks, und einmal mythologisch, vor der „Sprachverwirrung beim Turmbau von Babel“ (ebd.: 21). Diese doppelte, keineswegs metaphorisch oder rein bildlich gemeinte Projektion einer Universalssprache durchzieht Balázs’ gesamtes Werk. Was in den Texten der Kino-Debatten vor dem Ersten Weltkrieg mehrheitlich noch als gefährlicher „Abgrund“ beschrieben wurde, erscheint nun, nach den Verwüstungen des Weltkrieges und angesichts der Sprachlosigkeit gegenüber den durchlittenen Schrecken, geradezu als privilegierter Zugang zur „Ursprache“ der Menschheit (vgl. Loewy 2001: 193).

Während Balázs sich von der Filmkunst also die „Erlösung von dem babelschen Fluch“ (Balázs 1924: 22) verspricht, unternimmt er zugleich den Versuch, den Film in eine materialistische Dialektik einzubinden. Auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickle sich eine internationale Sprache nur deshalb, weil „das Gesetz des Filmmarkts [...] nur eine allgemeine Gebärdensprache“ dulde (ebd.). Als „Kind der kapitalistischen Industrie“ trüge der Film zwar deren Geist, stehe aber im Sinne einer dialektischen Entwicklung im Widerspruch zu ihm. Denn wo der Großkapitalismus *abstrakt* ist und die führenden Gewalten in ihm *unsichtbar* sind, ist der Film *konkret* und macht „das unmittelbare Sein der

Dinge“ *sichtbar* (ebd.: 102). Trotz seines Offenbarungspotentials, schränkt Balázs ein, werde der Film für sich allein, ohne dass „die allgemeine Entwicklung der Umwelt die ihr verwandte geistige Atmosphäre schafft“ (ebd.: 104), keine Veränderung der Gesellschaft bewirken können.

Im Gegensatz zu Balázs’ christlich-mythologischer Deutung der Rolle des Films von 1924 – und damit Balázs’ Theorie von 1930 näher – setzt sein Zeitgenosse Kracauer Film in Zusammenhang mit Kategorien marxistischer Theorie bzw. der Kritischen Theorie. Aufgrund des „exemplarischen menschlichen Grunde[s]“ des „mimischen Sprachschöpfertums“ Chaplins (Kracauer 1974b: 173) könne dieser durch seine bloße Gegenwart Klassengegensätze aufheben und „zwischen den Parteien einen Waffenstillstand [] stiften“ (Kracauer 1974a: 176f.). Mehr noch: Auch Religionsbekenntnis, Vaterland und Reichtum werden für Kracauer angesichts der von Chaplin umgesetzten Sprache des Films bedeutungslos. Gerade aus diesen gesellschafts- und ideologiekritischen Ansprüchen, die sowohl Kracauer als auch Balázs Anfang der 30er Jahre an den Film zu stellen beginnen – die im Gegensatz zur vagen Utopie einer Menschheitssprache zunehmend konkreter werden – ergibt sich ein Widerspruch zu ihrer auch weiterhin fortgeführten Betonung des Ursprünglichen und Körperlichen im Film als „Esperanto des Auges“.

### **Ein Gesicht, das den Menschen meint**

Im Rahmen ihrer filmtheoretischen Überlegungen sind sich Balázs und Kracauer weitgehend einig, dass mehr als neutrale Reproduktion notwendig ist, um die Dinge zum Sprechen zu bringen und somit das politische Potential des Films voll zu entfalten. Eine gewisse „Stilisierung der Natur“, wie Balázs sich ausdrückt, sei unverzichtbar, „weil sie [die Natur] nicht deutlich genug sprechen kann“ (Balázs 1924: 66). Der Filmmacher müsse daher das Talent besitzen, das Gesicht der Dinge „herauszufinden, zu umrahmen, zu betonen“ (ebd.: 67). Eine Natur als neutrale Wirklichkeit gibt es für Balázs im Film also nicht. Besetzt ist nur, was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt:

„Die Seele der Natur ist gar nicht etwas von vornherein Gegebenes, das man ‚einfach‘ photographieren kann. Alte magische Kulturen haben sie vielleicht gekannt. Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert“ (ebd.: 68).

Nur durch die Montage, so Balázs, ist es überhaupt möglich, aus „Urphysiognomien“ das Gesicht der Dinge bedeutsam hervortreten zu lassen: „In der Montage aber erscheint das Große, das Unsichtbare: der ungeheure soziale Wille einer gewaltigen sozialen Idee. [...] [D]ie gestaltlosen Kräfte werden sichtbar“ (Balázs 1930: 81). Mit diesem Bekennnis zur Montage und gegen die Neue Sachlichkeit richtet sich Balázs Anfang der 30er Jahre – wie auch Kracauer – zunehmend gegen die Ideologie des Kleinbürgers und bemüht sich, die Internationalität des stummen Films mit einem ideologiekritischen Moment zu verbinden: „Der Film hat das Weltesperanto der international verständlichen Filmsprache geschaffen. Verständnis aber ist hinderlich für imperialistische Propaganda“ (ebd.: 166).

Der oben bereits angedeutete Widerspruch wird anhand der Montagekonzeption der beiden Theoretiker deutlich. Während sich beide dem Leitsatz „Keine Kunst kennt neutrale Mittel“ (Balázs 1924: 95) verpflichtet fühlen, beharren sie darauf, dass die Bilder eines Films nicht zu eindeutig werden dürfen. Dann nämlich geraten diese Bilder zu nahe an die Sprache des Menschen heran, werden selbst zu Begriffen, „die mit spitzen Krallen einen eindeutigen Sinn aus allem herauskratzen“ (ebd.: 85). Was nur in der reinen Visualität des Films erscheinen kann, ist jene semantische Uneindeutigkeit, die Balázs 1924 das „Unbestimmte“ (ebd.) nennt und 1930 vor der „Endgültigkeit der Interpretation“ (ebd.: 141) bewahren möchte. Auch bei Kracauer treten seine gesellschaftskritischen Hoffnungen, die dem Film eine hohe Eindeutigkeit abverlangen, in Konflikt mit seiner Konzeption von Film als Universalssprache *vis-à-vis* begrifflicher Sprache. Denn das „Esperanto des Auges“ ist in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit stets konkret und vieldeutig – menschliche, nationale Sprachen erscheinen dort hingegen immer abstrakt und eindeutig.

## Ausblick

Anhand der filmtheoretischen Arbeiten Belá Balázs' und Siegfried Kracauers lässt sich nachvollziehen, wie im Diskurs der Filmtheorie der Weimarer Zeit sehr unterschiedliche gesellschafts- und ideologiekritische Momente miteinander verbunden, durch die Begriffe der Physiognomie und Natürlichkeit organisiert und mit einem neuen Verständnis von Körperlichkeit artikuliert werden konnten. Dabei verbindet sich die vulgärmarxistisch überformte Rede von der durch den Kapitalismus vollzogenen Abstraktion der Wirklichkeit mit dem utopischen Entwurf eines völkerverständigenden „Esperanto des Auges“. Die Artikulation

dieser beiden Positionen im filmtheoretischen Diskurs ist erst durch die gesellschaftlichen Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg denkbar. Parallel zu den verschiedenen Projekten zur Reformierung der Körpertkultur, wie sie in der Weimarer Zeit Konjunktur haben, setzt auch die Filmtheorie dieser Zeit eine Suche nach einem neuen Körperverständnis um und artikuliert diese mit der Sehnsucht nach einer prälapsalen Ursprache und der Unschuld, die sich mit dieser Sprache des Paradieses verbindet.

Ähnlich wie andere körperbezogene Projekte der Zwischenkriegszeit ist allerdings auch die filmtheoretische Artikulation des Körpers alles andere als stabil und bedarf laufend neuer Vermittlung zwischen den in ihr miteinander artikulierten Gegensätzen. Tatsächlich gründet die vielfach konstatierte Widersprüchlichkeit der frühen deutschsprachigen Filmtheorie zu einem guten Teil auf der Artikulation einer Filmkonzeption, die den Film in der Dichotomie zwischen ursprünglichem, uneindeutigen Körper und verfälschter, eindeutiger Sprache lokalisiert, mit konkreten gesellschaftspolitischen Ansprüchen für die Rolle des Films als Kritiker einer falschen, kleinbürgerlichen Objektivität.

## Literaturverzeichnis

- Andrew, J. Dudley (1976): *The Major Film Theories. An Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Balázs, Béla (1924): *Der Sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- Balázs, Béla (1930): *Der Geist des Films*, Halle/Saale: Wilhelm Knapp.
- Diederichs, Helmut H. (1986a): „Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: Der sichtbare Mensch und seine Vorläufer“. In: Hubertus Gaßner (Hg.), *Wechsel/Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Marburg: Jonas, S. 554-559.
- Diederichs, Helmut H. (1986b): *Anfänge der deutschen Filmkritik*, Stuttgart: Fischer Wiedlerother.
- Diederichs, Helmut H. (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift, Online-Publikation: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf> (download: 01.11.2004).
- Diederichs, Helmut H. (2001): „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen: Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“. In: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 115-147.

- Diederichs, Helmut H. (2004): „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“. In: Ders. (Hg.), Geschichte der Filmtheorie: Kunstrtheoretische Texte von Méliès bis Arnheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-27.
- Grossberg, Lawrence (1997): Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies, Durham: Duke University Press.
- Koch, Gertrud (1986): „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“. Frauen und Film 40 (August 1986), S. 73-82.
- Kracauer, Siegfried (1974a): „Chaplins Triumph“ [1931]. In: Ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 176-179.
- Kracauer, Siegfried (1974b): „Lichter der Großstadt“ [1931]. In: Ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 173-176.
- Loewy, Hanno (2001): „Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext“. In: Béla Balázs, Der Geist des Films, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 171-230.
- Rheindorf, Markus (2004): “Film as Language: The Politics of Early Film Theory”, Online-Publikation: <http://homepage.univie.ac.at/Markus.Rheindorf/manuscripts/politicsfilmtheory.pdf> (download: 01.11.2004).
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Kommentiert und eingeleitet vom Hg., Leipzig: Reclam.